

AUF DER INTENSIVSTATION. ODER: DIE AUTORMASCHINE  
ZU JOHN VON DÜFFELS *MISSING MÜLLER* (MÜLLERMASCHINE) (1997)

Das wollen Künstler sein?<sup>1</sup>

Wenn der Titel des vorliegenden Bandes offen die von Michel Foucault im Jahr 1969 gestellte Frage zitiert, was ein Autor sei, lenkt dies den Blick auf den Künstler als Autor, d.h. auf eben jene Funktion, die ihn als Urheber – früher sagte man »Schöpfer« – eines »Werks« begreift. Vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Autordebatte seit und nach Foucault soll im Folgenden mit John von Döffels Bühnenstück *Missing Müller* (1997) eine aktuelle literarisch-künstlerische Inszenierung von Autorschaft analysiert und auf ihren theoretischen Beitrag zur Diskussion um den Autor hin befragt werden.

Der Autor ist Autor »von« etwas, das er hervorgebracht hat und über das er Autorität besitzt.<sup>2</sup> Die verschiedenen diskursiven Funktionen des »Autors« hat Foucault in seiner bereits angesprochenen Schrift dargestellt: Aneignung (dem Autor wird ein »Eigentum« an seinem Werk zugesprochen), Zuschreibung (wir wollen wissen, von wem ein Werk stammt), Psychologisierung (die Vorstellung eines hinter dem Text stehenden Autors bedingt, dass wir uns Texten psychologisierend nähern), Einheitsbildung (der »Autor« hilft uns, Werke aufgrund ihrer stilistischen Eigenheiten zu Gruppen und Einheiten zusammenzufassen) sind die vordringlichsten.<sup>3</sup>

Foucault hat seine viel zitierte Frage im Jahr 1969 gestellt. Unter dem Vorzeichen poststrukturalistischer Metaphysikkritik war soeben der Tod des Autors diagnostiziert worden. In seinem 1968 publizierten Essay *Der Tod des Autors*<sup>4</sup> hatte Roland Barthes den dem hermeneutischen Ausdrucksparadigma verpflichteten Autor im Text verschwinden und als Leser wiederauferstehen lassen. Der traditionellen Vorstellung, derzufolge der Autor seinem Text vorausgehe, setzt Barthes die Gleichzeitigkeit von Autor und Text entgegen. Der moderne Schreiber, so gibt er zu bedenken, werde im selben Moment wie sein Text geboren.<sup>5</sup> Noch einmal – zur Erinnerung – das damals neue und unerhörte Textverständnis:

1 John von Döffel: *Missing Müller. Heiner-Müller-Memorial-Monument-Moment-Mimesis*. O.O., o.J., S. 61 (zugrunde liegt die Ausgabe des Merlin Theater-Verlags).

2 Zu den Rechten des Autors an seinem und über sein »Werk« vgl. Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn / München / Wien / Zürich 1981.

3 Vgl. Michel Foucault: »Was ist ein Autor?« In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Aus dem Französischen von Karin von Hofer. Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1979, S. 7-31, hier: S. 18ff.

4 Roland Barthes: »La mort de l'auteur«. In: *Manteia*, 1968, S. 12-17; hier zitiert nach ders.: »Der Tod des Autors«. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko. Stuttgart 2000, S. 185-193.

5 Ebd., S. 189.



Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthält (welcher die Botschaft des *Autor-Gottes* wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (*écritures*), von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.<sup>6</sup>

Im Anschluss an Roland Barthes geht auch Foucault in *Was ist ein Autor?* davon aus, daß sich das Schreiben heute vom Thema Ausdruck befreit hat: es ist auf sich selbst bezogen, und doch wird es nicht für eine Form von Innerlichkeit gehalten, es identifiziert sich mit seiner eigenen entfalteten Außenlichkeit. Dies besagt, daß das Schreiben ein Zeichenspiel ist, das sich weniger nach seinem bedeutenden Inhalt als nach dem Wesen des Bedeutenden richtet [...].<sup>7</sup>

Und weiter heißt es bei Foucault: »Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen.«<sup>8</sup>

Das alles scheint lange her zu sein. Auch wenn die Todesnachricht keinesfalls überall in der Literaturwissenschaft angekommen ist, wird längst – und das war nicht anders zu erwarten, denn jeder Trend produziert seinen Gegentrend – die Auferstehung des Autors verkündet.<sup>9</sup> Vollzogen sich die Wiederbelebungsvorhaben teilweise in der festen Überzeugung, dass der Autor gar nicht »wirklich« tot gewesen sei, so dass schließlich nur der alte Autorbegriff restituert, der Autor gleichsam zum Wiedergängler gemacht wurde, bleibt der argumentative Bezug auf den Autor als alltagshermeneutische Größe<sup>10</sup> oder als ökonomischer Faktor auf dem literarischen Markt theoretisch unbefriedigend, wenn man den Autor nicht auf der Grundlage seines vorausgegangenen Todes wiederauferstehen lässt, d.h. wenn ihm die Gründe und Ursachen seines Ende der 60er Jahre eingetretenen Todes nicht zur dauerhaften Erinnerung mit auf den neuen Lebensweg gegeben werden.

John von Düffel platziert sein artistisch-witziges Spiel um und mit Autorschaft am Ende des 20. Jahrhunderts gezielt zwischen Tod und Leben (des Autors), ge-

6 Ebd., S. 190.

7 Foucault, wie Anm. 3, S. 11.

8 Ebd., S. 12.

9 Vgl. exemplarisch John Halperin: »The Return of the Author«, In: *AJMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 1988, S. 48–67; Sean Burke: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1992; *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Hrsg. von Felix Philipp Ingold, Werner Wunderlich, Konstanz 1982; *Der Autor im Dialog*, Hrsg. von Felix Philipp Ingold, Werner Wunderlich, St. Gallen 1995; Nils Werber, Ingo Stockmann: »Das ist ein Autor! Eine polykontexturale Wiederauferstehung«, In: *Systemtheorie und Hermeneutik*, Hrsg. von Henk de Berg, Matthias Prangel, Tübingen / Basel 1997, S. 233–262; *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Laue, Matias Martinez, Simone Winko, Tübingen 1999; *Autorschaft. Positionen und Revisionen. Akten des DFG-Symposiums Selzau, September 2001*, Hrsg. von Heinrich Detering, Walter Erhart, Christine Lobkoll u.a., Stuttgart / Weimar 2002.

10 Vgl. den aggressiven und sachlich unter Niveau argumentierenden Beitrag von Halperin, »The Return of the Author«, Wie Anm. 9.

11 Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Laue, Matias Martinez, Simone Winko: »Einleitung: Autor und Interpretation«, In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Wie Anm. 4, S. 7–29, hier: S. 7.

nauer: er verlegt es auf die Intensivstation eines Krankenhauses und lässt den Patienten »Autor« damit zwischen Leben und Tod schweben. Dabei findet eine, könnte man sagen, »intensive« künstlerische Reflexion der Autorschaftsproblematik statt. Allerdings tritt nicht nur ein – »der« – Autor auf, sondern derer gleich drei, so als solle bedeutet werden, dass die theoretisch allzu vollmundige Rede von »dem« Autor vielleicht denn doch etwas zu undifferenziert und pauschal sei... Von den dreien allerdings führt einer, der sich selbst als Boulevardautor bezeichnet, das (große) Wort; er jedoch überlebt nicht, vielmehr gelingt ihm noch die Regie seines eigenen Todes, indem er sich von einem anderen Autor, einem Lyriker, umbringen lässt, den er selbst, wie sich im Verlauf des Stücks herausstellt, erfunden hat. Die »Identität« des 3. Autors bleibt gezielt unsicher. Dass es sich um Heiner Müller handeln könnte, legt die Äußerung des Boulevardautors in der 11. Szene nahe: »Wenn ich ein Stück schreiben würde, dann stünden da drei Betten in einem Krankenzimmer. Im äußersten Bett läge ich. In der Mitte Heiner Müller. Und im Bett an der Tür ein blutjunger Kollege, den wir beide überdauern.«<sup>12</sup> Und am Ende des Stücks erfährt man über eine Radiostimme, der Lyriker habe sich ebenfalls des Mordes an Heiner Müller bezichtigt.<sup>13</sup> Im eklatanten Unterschied zu den dramatischen Planspielen des Boulevardautors überlebt also ironischerweise nur der von diesem erfundene Lyriker, obwohl der Boulevardautor gerade diesen sterben lassen wollte – eine einigermaßen komplizierte Situation, die einer eingehenderen Analyse bedarf. Was also passiert genau auf der Autoren-Intensivstation?

Bemerkenswert ist, dass die drei Autoren in der dramatis personae anonym als »Patient Bett 1«, »Patient Bett 2« und »Patient Bett 3« eingeführt werden. Im Stück selbst sprechen sie metonymisch – und hieraus bezieht der Text zu einem guten Teil seine Komik – als »Bett 1«, »Bett 2« und »Bett 3«. Von Bett 1 und Bett 3 erfährt man im Verlauf des Stücks lediglich, dass sie, wie bereits erwähnt, Lyriker und Boulevardautor sind; erst am Ende, in der 12. und letzten Szene, erhalten die beiden durch eine projizierte Radiostimme eine namentliche Identität als »Richard Klein alias Reinhard Fröhlich [...] Autor einer stolzen Zahl turbulenter Boulevardkomödien und mehrerer heiterer Fernsehspiele« und als »K., Verfasser verschiedener Lyrikbänden im Selbstverlag«, der »unterdessen ein erstes Stück«<sup>14</sup> ankündigt. Die »Möglichkeit«, dass es sich bei Bett 2, das sich nicht am Gespräch zwischen Bett 1 und Bett 3 beteiligt, um Heiner Müller handeln »könnte«, legen nicht nur die bereits zitierten dramatischen Pläne von Bett 3 und die am Ende von der Radiostimme mitgeteilte Selbstbezeichnung von Bett 1 nahe, sondern ebenfalls die Tatsache, dass Bett 2 im Stück selbst dramatisierte innere Monologe produziert, in denen in der Tat Mül-

12 Von Düffel, wie Anm. 1, S. 78. Der Klappentext der Merlin-Ausgabe geht davon aus, dass es sich bei dem dritten Autor um Heiner Müller handelt: »Drei Schriftsteller liegen gemeinsam in einem Krankenzimmer: ein junger Poet, Heiner Müller und ein »Boulevardier«, – möglicherweise das aus ironischer Distanz betrachtete, in die Jahre gekommene alter ego des Autors« (vgl. ebd., o.S.). Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass die Identifizierungen nicht so einfach und eindeutig sind, wie der Klappentext suggeriert.

13 Vgl. von Düffel, wie Anm. 1, S. 83.

14 Ebd., S. 82.



ler, das tiefe in diesem Fall er selbst, neben Figuren, die Müller geschaffen hat, Germania, Hitler<sup>15</sup>, sowie Stalin, tritt und spricht. Dass es sich um einen inneren Monolog, möglicherweise um ein Fieber-Delirium handeln muss, erschließt sich daraus, dass Bett 1 und Bett 3 von den Phantasien, die Bett 2 hervorbringt, nichts mitbekommen scheinen. Sie kommentieren die phantastischen Szenen nicht, die im Text als Äußerungen von Bett 2 markiert sind; es kommt zu keinerlei Kommunikation zwischen Bett 1 und 3 einerseits und Bett 2 andererseits. Auch ist die Szenenfolge des gesamten Stücks so angelegt, dass sich die Dialoge zwischen Bett 1 und 3 (Szenen 1, 3, 5, 7, 9, 11) und die innere Dramaturgie von Bett 2 (Szenen 2, 4, 6, 8, 10) szenenweise abwechseln.<sup>16</sup> Man hat sich also vorzustellen – und dies ist komisch genug –, dass Bett 1 und Bett 3 über das in der Mitte stehende delirierende Bett 2, das sich nicht am Gespräch beteiligt, hinweg sprechen. Folgt man der anonymen Radiostimme in der 12. Szene, stellen sich die Verhältnisse so dar, dass K. als Bett 1 Richard Klein alias Reinhard Fröhlich als Bett 3 noch auf der Intensivstation ermordet hat. Dieser Vorgang wird auch am Ende von Szene 11 dargestellt:

BETT 3: Töten Sie mich, wenn Sie können. Ich werde Ihnen behilflich sein, nachdem ich viel zu lange gestorben bin. Ich erfinde für Sie meine Ermordung, soweit es irgend geht. Kommen Sie. Legen Sie die Hände um meinen Hals. Drücken Sie mit beiden Daumen auf meinen Kehlkopf. Auf den Adamsapfel. Lassen Sie ihn nicht wegspringen. Ein bisschen mehr Realismus. Eine Idee mehr Kino. Sehen Sie Ihre Hände in Großaufnahme. Sie sehen den springenden Punkt. Jetzt nicht zu zärtlich. Sie müssen ihn vollständig eindrücken, sonst kommen wir über die Geste nicht hinaus. Und ich hasse symbolische Handlungen. Würde ein Liechwechsel helfen. Liechwechsel. Dunkler. Heller. Gut so. Drücken Sie bitte jetzt.<sup>17</sup>

Die sich anschließende Regieanweisung »(Black)« lässt vermuten, dass in dem Moment, indem man das Wort »(Black)« liest bzw. in dem es auf der Bühne dunkel wird, der Tod von Bett 3 eintritt. Versucht man, die von der Radiostimme in Szene 12 berichtete Selbstbeziehung K.s, er habe auch Müller ermordet, mit den vorausgegangenen Szenen sowie der von der Radiostimme selbst mitgeteilten Äußerung, derzufolge der »an Speiseröhren- und Magenkrebs leidende Autor und Nationalpreisträger, zuletzt auch Direktor des Berliner Elnsembles, [...] an seinem Wohnort in Berlin verstorben [war], kurz nach der Entlassung aus dem Krankenhaus, wo er sich einer Operation und chemotherapeutischer Behandlung unterzogen hatte«<sup>18</sup>, in Übereinstimmung zu bringen, könnte sich die Sache so darstellen, dass Bett 2 alias Heiner Müller kurz vor der Ermordung des Boulevardautors durch K. entlassen wurde. K. hätte dann nach der Mordtat an Bett 3 Heiner Müller in seiner Wohnung aufgesucht und dort den Mord verübt. Dies wäre eine neue Version vom Tod des bekannten Dramatikers, die den vermeintlich natürlif-

chen Tod des DDR-Nationalpreisträgers zu einem künstlichen macht. Ist K. aber ein Phantast – und sein phantasmatisches Dichter-Selbstbild, von dem die Radiostimme berichtet, lässt darauf schließen<sup>19</sup> – hat er sich des Mordes an Heiner Müller nur selbst bezichtigt, um sich (als Autor) interessant zu machen, will sagen: in Szene zu setzen. Dann wäre Heiner Müller auch in von Duffels Drama so verstorben wie man es von ihm zu wissen glaubt, d.h. eines »natürlichen Todes«, und Bett 2, dessen Identität mehr denn je ungewiss wäre, hätte dem Mord an Bett 3 ebenso ungerührt beigewohnt wie es bislang die Dialoge von Bett 1 und 3 über sich ergelassen hatte.

Bett 2 bleibt also unbestimmt. Dagegen lässt sich das Verhältnis von Bett 1 und Bett 3 genauer bestimmen. Die 1. Szene zeigt »Drei Krankenbetten nebeneinander«, Bett 1 und Bett 2 »geben keinerlei Lebenszeichen von sich«<sup>20</sup>. Bett 3 führt also das Wort und räsoniert über die Situation des im Krankenhaus liegenden Autors und darüber, was für ein Stück er, der Boulevardautor in Bett 3, jetzt schreiben würde, wenn er dazu in der Lage wäre. In diesem Rasonnement hat Hegel einen Auftritt bzw. der »gewaltige Kraftakt«, den er auftrage, indem er ungerührt einen Auftritt bzw. der »Geistes weiterschrieb, als die Franzosen schon in Jena einrückten. Ganz offensichtlich steht mit dem Bezug auf Hegel die Souveränität des »reinen (aktorialen) Geistes« zur Debatte und zur Disposition. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten findet Bett 3 in dessen seinen sich hinziehenden Monolog bedenkenlich: »Wäre ich eine Figur in einem meiner Stücke, ich würde mich jetzt abwechseln, in die Knie sinken vor den ehernen Gesetzen des Theaters, die sich bei jedem Monolog über drei Seiten bedrohlich biegen.«<sup>21</sup> Obwohl Bett 1 und Bett 2 stumm bleiben, entwirft sich Bett 3 ein Gesprächsgegenüber: »(Schweigen)/ BETT 3: Ja? Was, war was? Hat da jemand was gesagt? Wie dem auch sei, Sie haben recht. Eigentlich sollte ich als Autor meine Stücke bestreiken [...]«<sup>22</sup>. Indessen beginnt sich in Bett 1 »etwas zu regen«<sup>23</sup>, als habe es Bett 3 tatsächlich geschafft, Bett 1 zu mobilisieren. Zu Wort meldet sich eine lyrische Stimme, die in hochgestimmtem Ton eine Krankenschwester als Muse besingt:

BETT 1: Dein Helfertum weiß nichts von deiner Schönheit / Und samartierstung stützt dein Gesicht den Mund / Doch spricht aus strikter Handlungsordnung / Den Wendungen und Waschungen des siechen Leibs / Versteckte Zärtlichkeit / Worten von Anstrengung gepresster Lippen kräuselnd Lächeln auf / Verwelkend ungewollt / Errotend nadelstichend vor herzwild klopfender Barnherzigkeit / Und warmes Blut pulst literweise durch den blankgeschriebenen Hals.<sup>24</sup>

15 Vgl. Heiner Müller: »Germania. Tod in Berlin«. In: Ders.: *Germania. Tod in Berlin*, Berlin 1977, S. 35–78.

16 Dabei hat sich am Anfang von Szene 11 in der Ausgabe des Merlin Theater Verlags ein Druckfehler eingeschlichen; sie beginnt mit einer Äußerung von »BETT 2«, wo es eigentlich »BETT 3« heißen müsste.

17 Von Duffel, wie Anm. 1, S. 81f.

18 Ebd., S. 83.

19 »Der kurz nach der Tat festgenommene K., Verfasser verschiedener Lyrikbändchen im Selbstverlag, kündigte unterdessen ein erstes Stück an. Auch für die Filmrechte an seinem Stoff liefen bereits Verhandlungen, so der mutmaßliche Täter. In einem Teilgespräch bezichtigte er sich ebenfalls des Mordes an Heiner Müller.« Ebd., S. 82f.

20 Ebd., S. 6.

21 Ebd., S. 8f.

22 Ebd., S. 9.

23 Ebd., S. 10.

24 Ebd., S. 11.



Wiewohl diese Rede keineswegs an Bett 3 gerichtet, sondern vollkommen selbstbezüglich, im eigentlichen Sinne autoerotisch, ist, versucht Bett 3 sich als Gesprächspartner immer wieder einzuschalten und den lyrischen Monolog in einen (dramatischen) Dialog zu wenden. Dies gelingt freilich nur zögerlich; Bett 1 lässt sich erst aus der Reserve locken, als ihm deutlich wird, dass er/es eine Erfindung von Bett 3 zu sein scheint:

- BETT 3: Ich neige ein wenig zum Boulevard, ich weiß. Aber ganz so übel scheint mir Ihre Rolle nicht. Nichts für Lendelähme freilich. Recht lakonisch im Text. Ein paar Vokallaute ließen sich einschieben. Aber schöner Theaterrod immerhin.  
 BETT 1: Was fällt Ihnen ein / Mich zu erfinden.  
 BETT 3: Ach, wissen Sie, Langeweile. Und dann, einer schalkhaften Eingebung folgend, dachte ich mir – –  
 BETT 1: Sie haben kein Recht / Mich zu erfinden.  
 BETT 3: Ich wollte Ihnen eine Freude machen.  
 BETT 1: Wenn Sie / Mich erfinden hätten / Würde ich Sie / Umbringen.  
 BETT 3: Wieso das...  
 BETT 1: Aus Wut / Und aus Enttäuschung darüber / Daß ich nicht existiere.  
 BETT 3: Aber.  
 BETT 1: Auch Fiktionen haben Gefühle.<sup>25</sup>

Bett 1 wäre also die »real« gewordene Erfindung von Bett 3; man könnte auch sagen, das alter ego von Bett 3, das sich als Boulevardautor sein Wunsch- und Hass-Gegenbild des präntösen Lyrikers entwirft. Freilich verlässt diesen sein hoher Ton nach erfolgtem (sprachlichen) Orgasmus, der Bett 3 darüber reflektieren lässt, »ob Lyrik eine Kunstform ist, die nur im Zustand unerfüllter Liebe, Sie wissen, was ich meine, funktioniert. Nicht umsonst sagt ja der Volksmund vom Dichter, er redet so geschwollen daher.«<sup>26</sup> Der Gedanke, Bett 3 und Bett 1 seien letztlich dieselbe Figur, wird unterstützt durch die von der Radiostimme in der 12. Szene genannten Namen: Richard Klein und K. sind nur unterschiedliche Schreibweisen desselben Namens, wobei der Name »K.« natürlich an Kafkas Romanhelden und deren vor allem in der älteren Literaturwissenschaft immer wieder thematisierten Autorbezug denken lässt. Gerade die Tatsache, dass Kafkas Texte lange Zeit biografisch gelesen wurden und sich auch bei den neueren, dezidiert nicht biografischen Lektüren nicht leugnen lässt, dass K. – wie auch immer – etwas mit seinem Autor Kafka zu tun hat, legt einmal mehr den Finger darauf, dass das Thema »Autorschaft« der Dreh- und Angelpunkt von *Missing Müller* ist. Wenn also Bett 3 diejenigen erfunden hat, der ihn später umbringt, und die »Projektion / Radiostimme« diesen Mord bestätigt, dann befinden wir uns möglicherweise von Anfang an im Reich der »Projektionen«<sup>27</sup>. Der Autor, der im Text als Bett 3 stirbt, überlebt als dessen Mörder und ehemaliges Bett 1, als K.; man könnte auch sagen, er habe lediglich einen auktorialen Identitäts- resp. Rollenwechsel vollzogen, den Boulevardautor in sich überwunden und sich für die lyrische Exi-

stenz entschieden. Wenn die »Projektion / Radiostimme« allerdings, wie schon erwähnt, bekannt gibt, der Täter K., »Verfasser verschiedener Lyrikbündchen im Selbstverlag, kündige[de] unterdessen ein erstes Stück an«<sup>28</sup>, scheint es mit der neuen Identität nicht allzu weit her zu sein und sich erst recht die problematische Identität von Bett 1 und Bett 3 zu bestätigen....

Das konträre und komplementäre Aufeinanderbezogensein von Bett 3 und Bett 1 alias Richard Klein und K. erhält seine ironische Kommentierung eben darin, dass Bett 3 über mehrere Szenen hinweg damit beschäftigt ist, imaginär seinen Tod zu inszenieren – dazu gehört u.a. die Suche nach passenden letzten Worten, die selbstverständlich nicht ohne den Rekurs auf den Autor-Kollegen Goethe sowie eine Reihe weiterer literarischer Todes-Zitate auskommen<sup>29</sup> –, während Bett 1, doch zunehmend besorgt wegen seiner angeblichen Nichexistenz, verzweifelte Versuche unternimmt, seine Existenz unter Beweis zu stellen. So liest er oder es – »(BETT 1 tritt an die Rampe)«, lautet die Regieanweisung<sup>30</sup> – beispielsweise in der 9. Szene eine vorbereitete Erklärung vor, die Gründe für eben diese (zweifelhafte) Existenz enthält. Scheint Bett 1 auf die dokumentarische Kraft der Schrift zu vertrauen, verweist freilich jedes Wort, das er/es vorliest, auf seinen zeichnerisch-theatralischen Setzungscharakter, will sagen: den Akt der Inszenierung selbst. Wenn Bett 1 eine Erfindung von Bett 3 ist, stellt sich die Frage, wer dann Bett 3 ist. Die sprechende und damit wort-gewaltige Autorität des Textes, die nicht nur andere, sondern auch sich selbst setzen kann? Als Erfinder von Bett 1 scheint Bett 3 Bett 1 vorgeordnet, im Text allerdings stehen sie nebeneinander, scheinen also gleichursprünglich. In dem Moment, in dem Bett 3 Bett 1 erfindet, erfindet, so könnte man sagen, er/es sich selbst. Oder zugespitzt: Bett 3 erfindet sich bereits mit dem ersten Wort, das es im Text spricht. Dass Bett 3 eine einzige Selbstperformance darstellt, mag exemplarisch die folgende Passage – Bett 3 ist immer noch auf der Suche nach eindrucksvollen letzten Worten – verdeutlichen:

- BETT 3: [...] Ich glaube, ich fürchte, es ist soweit. Jetzt oder jetzt. O mein Gott, ist das ein Krimi! – Himmelswillen! Glück gehabt! Allein die Vorstellung, mich hätte jetzt der Schlag getroffen. Direkt nach »O mein Gott, ist das ein Krimi!« Wie hätte das meine ganze Existenz entwertet. Wie wäre ich dagestanden. So geht doch jeder Quotenjucker vor dem Bildschirm aus dem Leben! Aber denkende Menschen ... niemals! Was für ein Armutszeugnis meines Geistes. Bankrott meines Wortschatzes. Meine Herren. Meine Herren. Hier kann sich aber auch kein Mensch aufs Sterben konzentrieren.  
 Ruhe! Mehr Ruhe bitte!<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd., S. 23ff. Die Suche nach einem »höchstpersönlichen« Tod erinnert an den »eigenen Tod« des Kammerherrn Christoph Detlev Brügge, wie ihn Rilke in *Malte* beschreibt und dessen Verlust Malte in der modernen Großstadt Paris beklagt. Vgl. Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 11, S. 709–946, hier: S. 714; vgl. S. 715–720. In diesem Zusammenhang wird auch Heiner Müllers Gedicht »Was würde beispielsweise Heiner Müller in meiner Lage sagen?« (von Düttel, wie Anm. 1 S. 29). Weitere zitierte »Todeskandidaten« sind etwa Dürrenmatt und Hochhuth (ebd., S. 40).

<sup>30</sup> Ebd., S. 68.

<sup>31</sup> Ebd., S. 27.

<sup>25</sup> Ebd., S. 19.

<sup>26</sup> Ebd., S. 30.

<sup>27</sup> Ebd., S. 82.



Kann man sich selbst setzen und absetzen? Beides erscheint insofern als problematisch und paradox, weil jedes Agens Ursache und Wirkung, und d.h. Zeitlichkeit bzw. Vorgängigkeit erfordert. Der Dialog und die gleichzeitige Setzung von Bett 3 und Bett 1 sind Reflex dieser Situation: Ebenso wie Bett 1 Bett 3 benötigt, um existieren, benötigt Bett 3 Bett 1 um seine Existenz beenden zu können. Anders gesagt: In dem Maße, in dem der Autor in Bett 1 das Werk des Autors in Bett 3 ist, wird der Autor in Bett 3 zum Werk des Autors in Bett 1. *Missing Müller* reflektiert Autorschaft als ein problematisches Ursprungsverhältnis, das im Dialog von Bett 3 und Bett 1 Ursprünglichkeit als nachträglich gesetzt herausstellt. Macht allein schon das hohe Maß an intertextuellen Referenzen in von Duffels Stück deutlich, dass Autorschaft längst keine Originalität mehr für sich beanspruchen kann, jeder Autor auf dem Boden anderer Autoren steht,<sup>32</sup> entzieht von Duffels Spiel um Autorschaft jeder Vorstellung vom Autor als fest gegründetem Ursprungsort den Boden, auch und gerade da, wo die ganze Zeit Autoren agieren.

Was aber hat Bett 2 mit dieser prekären Ursprungssituation zu tun, ist es doch zwischen Bett 1 und Bett 3 platziert, ohne mit ihnen zu kommunizieren. In dieser gleichsam geometrischen Anordnung erscheint Bett 2 als figurative Verkörperung des sich zwischen Bett 1 und Bett 3 aufbauenden Zwischenraums, der das Problem auktorialer Ursprungshatigkeit in seiner Abgründigkeit augenfällig macht. Die erste Äußerung von Bett 2 ist – eine Regieanweisung:

BETT 2: Dunkel. Und Licht. Ein Spot fällt schlaglichtartig auf Bett Zwei. Darin Heiner Müller mit Zigarre und Whisky-Glas. Vor ihm auf Knien eine recht fundusverdächtige Theaterkunstfigur. Germania. Weizenblonde, breitgelochene Zöpfe unter gehörntem Wikinger-Helm. Stämmig erdhafter Statur wie aus dem Lehrbuch des Herrenassismus. Einen Nacken, an dem Fallbeile versagen. Auf dem Rücken einen Originalglut des Siegesalenengels. Gesichtsausdruck: preußisch.<sup>33</sup>

Wenn Bett 3 als Erfinder der ganzen Krankenhauszene Heiner Müller in Bett 2 gelegt hat und sich, wie dargelegt, erst dadurch als Bett 3 konstituieren kann, erscheint der in Bett 2 fantasierte Heiner Müller, der als solcher im Personenverzeichnis des Stücks nicht genannt wird, als jemand, der sich selbst erfindet, so wie Heiner Müller sich in seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht* mit allen dramaturgischen Mitteln selbst als Autor erfunden und hervorgebracht hat.<sup>34</sup> Bett 2 könnte aber auch ein x-beliebiger Theaterautor sein, der eine Szene entwirft, in

<sup>32</sup> Die Intertextualitätsdebatte muss hier nicht mehr nachgezeichnet werden. Programmatisch zitiert das phantasierende Bett 2 Brechts Diktum von seiner »GRUNDSÄTZLICHEN LAXHEIT IN FRAGEN DES GEISTIGEN EIGENTUMS« (ebd., S. 55; vgl. Brechts Erklärung zu einem von Alfred Kerr an ihn gerichteten Plagatsvorwurf: »Ich erkläre also wahrheitsgemäß, daß ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.« Berolt Brecht: »[Eine Erklärung Brechts]. In: *Schriften I. Schriften 1914-1933. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 21. Berlin / Weimar / Frankfurt am Main 1992, S. 316f., hier S. 316.

<sup>33</sup> Von Duffel, wie Anm. 1, S. 20.

<sup>34</sup> Vgl. Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1994. Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart / Weimar 2000, S. 197-199.

der Müller samt seinen Figuren auftritt. Die dramatis personae kennt denn auch nur die Figur »MÜLLER«, die zwischen den von Bett 2 imaginierten Figuren »GERMANIA« und »STALIN« aufgeführt wird. Es ist denn auch die Müller-Figur Germania, die in dieser imaginären Inszenierung mit lauter Stimme ihr »ICH VERMISSE MÜLLER«<sup>35</sup> schreit. Das ist irritierend, wo Müller als Figur von Bett 2 doch an ihrer Seite ist. Wenn Bett 3 die ganze Szene entworfen hat, liegt es nahe anzunehmen, dass auch Bett 2 eine imaginäre Sprechposition von Bett 3, wenn nicht gar ein nicht ganz klar definiertes alter ego darstellt. Die Müller-Figur, die Bett 2 imaginiert, erscheint dabei als Gegenentwurf von Bett 1. Während dieser's nämlich in Szene 9 verzweifelt seine Existenz zu behaupten sucht, spricht Müller einen langen Nichteinstanz-Monolog:

Mein Name ist Heiner Müller.  
Ich bin nichtexistent.  
Meine Brille ist aus Fensterglas.  
Meine Garderobe eine Verkleidung.  
Die Geheimnissecken sind angeklebt.  
[...]  
Ich existiere nicht, es geht mir gut.  
Mein Name ist nicht Heiner Müller.  
Ich grüße den Rest der Welt.  
Ich bin's nicht.  
Nie gewesen.  
A vacant body  
And a harmful soul.  
Goodbye.  
Forget me.<sup>36</sup>

Es entsteht die paradoxe Situation, dass sich die sicht- und hörbare Figur, die von sich selbst behauptet, sie sei nicht existent, gleichzeitig selbst ausstreicht, aber in eben diesem Akt der Selbstausstreichung allererst ihre fiktive Existenz zur Darstellung bringt. Der Name Heiner Müllers steht also für das Gespenst des sich selbst setzenden Autors, der, indem sein Setzungsakt mit inszeniert wird, die eigene Autorschaft dekonstruiert. Er verweist auf die reale Persönlichkeit und offenbart doch seinen fiktionalen Spielcharakter, der auf eine nicht dingfest zu machende Weise die historische Realität des historischen Namensstrügers usurpiert und gleichzeitig deren Fiktionalität zu denken gibt. So besetzen ergibt es auch Sinn, wenn der Text den Gedanken nahe legt, dass eine Erfindung, nämlich Bett 1 alias K. möglicherweise den realen, den historischen Müller ermordet hat. Und wenn Bett 2 alias Heiner Müller als nicht eindeutig identifizierbare Figur ebenfalls wie Bett 1 nur eine Erfindung von Bett 3 war, möglicherweise ein erdrückendes Vorgänger-Vorbild, macht es ebenfalls Sinn, wenn Bett 1 als Erfindung von Bett 3 diese übermächtige Autor-Imago aus dem Weg räumt.<sup>37</sup> Ironischerweise wird in

<sup>35</sup> Von Duffel, wie Anm. 1, S. 21.

<sup>36</sup> Ebd., S. 75-77.

<sup>37</sup> Diese Version wäre mit Harold Blooms Konzept der »anxiety of influence« theoretisch zu begründen. Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York 1997.



dieser Konstellation ein bereits toter, aber realer Autor noch einmal umgebracht, ebenso wie auch der souveräne, sich selbst setzende Autor Bett 3, der das ganze Szenario der drei Autoren inszeniert, zu Tode kommt und ein erfundener Autor gespenster- und chimärenhaft überlebt. Der Autor ist tot, es lebe der Autor!<sup>38</sup>

Nicht zufällig hat das letzte Wort im Stück eine anonyme Stimme, die »Projektion / Radiostimme«. Sie gibt sich zu hören, ohne dass sichtbar wird, wer es ist, der spricht und in wessen Namen dieses Sprechen erfolgt. Die »Projektion / Radiostimme« ist das gleichsam anonyme Medium, um nicht zu sagen Repräsentation der Medialität selbst, die eine Verhältnisbestimmung der drei Autor-Hypostasen nachträgt. In ihrer Eigenschaft als »Radiostimme« kann sie als die Verhältnisse klärende Autorität anerkannt oder aber als »Projektion« einer ungewissen Instanz, etwa des »geistig verwirrt[n]«<sup>39</sup> K., und damit als höchst unzuverlässig betrachtet werden. Autorschaft erscheint als Projektions- und Medieneffekt zugleich, der ironischerweise gerade da immer neu erzeugt wird, wo alle Anstrengungen unternommen werden, auktoriales Ursprungsdenken gezielt auszuhebeln.

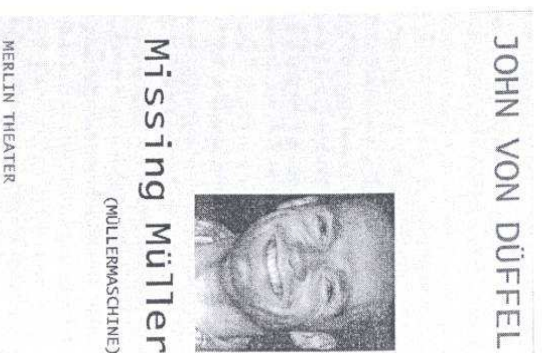
Vor diesem Hintergrund verdient der Titel des Stücks noch eine eingehendere Betrachtung. Ist auf dem Umschlag der Merlin-Theater-Ausgabe der Titel *Missing Müller (Müllermaschine)* zu lesen, lautet dieser auf der Titelseite des Bandes *Missing Müller, Heiner-Müller-Memorial-Moment-Mimesis*. Die Profilierung des Namens von Heiner Müller lässt darauf schließen, dass Müller im Stück nicht nur als Chiffre für die Reflexion einer allgemeinen Autorschaftsproblematik dient, sondern dass es nicht zufällig der Dramatiker Heiner Müller ist, der in Bett 2 gepackt wird. Was liegt näher als diese »Hommage« – psychologisiert im oben aufgeführten Sinne Foucaults und mit Blooms These von der »Einfussangst«<sup>40</sup> – als Auseinandersetzung des jüngeren mit dem älteren Dramatiker zu lesen, zumal natürlich sowohl auf dem Umschlag (Abb. 57) wie auf der Titelseite der Name des Autors John von Duffel in einen rhetorischen Zusammenhang mit dem Namen Heiner Müllers gebracht wird. Hinzu kommt, dass den Umschlag ein Fotoporträt von Duffels zielt, auf dem dieser völlig unangekündigt von allen Todesdiagnosen und höchst lebendig wirkend über das ganze Gesicht strahlt. Die Verbindung der sechs Substantive »Heiner-Müller-Memorial-Monument-Moment-Mimesis« lässt eine Vielzahl

<sup>38</sup> Vor dem Hintergrund der aktuellen Konjunktur, die in der Literatur- und Kulturwissenschaftlichen Theoriediskussion der Figur des Dritten zukommt (vgl. dazu grundlegend den von Claudia Breger und Tobias Döring hrsg. Band *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kulturwelter Zwischenräume*, Amsterdam / Atlanta 1998) lässt sich das Spiel der drei Autoren-Betten als kritisch-ironische Reflexion jener Hybridität lesen, die jeglichen Setzungsakten eignet. Erfordert die Selbstsetzung die Entgegensetzung des Anderen, wird eben diese konstruktive Dichotomie durch die Verkörperung des Zwischenraums und damit des Setzungsakts selbst als Drittem sanktioniert und subvertiert zugleich. Bett 2 alias Heiner Müller wäre dann nichts anderes als die Personifikation auktorialer Selbstsetzungsphantasmen eines Boulevardautors. Der gespenstische Dritte ist es dann auch, dessen hybrider Status als Wiedergänger das gleichermaßen auktoriale Ego umtreibt und mit sich in den Tod nimmt – umgebracht von der Hand einer ebenso zweifelhaften auktorialen Projektion.

<sup>39</sup> Von Duffel, wie Anm. 1, S. 82.

<sup>40</sup> Vgl. Anm. 37.

Abb. 57: John von Duffel:  
*Missing Müller (Müllermaschine)*



von Bezugsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Bestandteilen zu und ermöglicht unterschiedliche Gewichtungen, die hier nicht im Einzelnen nachvollzogen werden können. Jede Fugung potenziert die Möglichkeiten der Bedeutung. Entsprechend einer grammatikalischen Regel des Deutschen bestehen Zusammensetzungen aus einem Bestimmungs- und einem Grundwort. »Dabei stellt der (isolierbare) erste Bestandteil [...] das Bestimmungsglied dar, der zweite das Grundwort (die Basis), das die Wortart der ganzen Zusammensetzung festlegt«<sup>41</sup> weiß dazu der Grammatik-Duden.<sup>41</sup> Das Bestimmungswort wäre in der vorliegenden Zusammensetzung also »Heiner-Müller«<sup>42</sup>, das Grundwort »Mimesis«, »die« zentrale poetologische Kategorie des Abendlandes, die ihre traditionelle Prägung in der *Poetik* des Aristoteles erfahren hat. Das Mimesis-Konzept des Aristoteles verbindet sich bekanntlich auf das Engste mit dem Begriff der Handlung, formuliert doch etwa der 9. Abschnitt der *Poetik*, dass der Dichter »Nachahmer ist, und zwar Nachahmer von Handlungen«<sup>43</sup>. Und wie man bereits im literaturwissenschaftlichen Proseminar lernt, unterscheidet sich die Nachahmung des Dichters von der des Geschichtsschreibers Aristoteles zu-

<sup>41</sup> Duden, *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, 6., neu bearbeitete Auflage, Hrsg. von der Dudenredaktion, Duden Bd. 4, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 1998, § 767, S. 432.

<sup>42</sup> Der Bindestrich zwischen »Heiner« und »Müller« ist in dieser Lektüre dysfunktional.

<sup>43</sup> Aristoteles: *Poetik*, Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon, Stuttgart 1978, S. 37.



folge darin, »dass der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte.«<sup>44</sup> Auf genau diese Differenz von Geschichtsschreibung und Dichtung setzt *Missing Müller*, indem es den historischen Müller gegen die Figur Müller im Stück ausspielt. So sehr bei der Lektüre des Namens derjenige vor Augen steht, der für den »realen« Müller gehalten wird, so sehr ist Müller im Stück nur immer eine durch eine Buchstabenfolge evozierende Figur, eine Erfindung. Allerdings macht das Stück auch deutlich, dass eben das, was wir für den »realen« Müller halten, immer nur eine Konstruktion ist, das, was wir uns aus Texten und Bildern als den »realen« Müller zu recht gelegt haben. Entsprechend wäre zu lesen, dass der Begriff des »Autors« stets an einen »realen«, einen historischen Autor als Urheber eines Textes denken lässt, dabei aber gerade dieser Autor immer eine Fiktion ist, eine Fiktion mit eben jenen Funktionen, die Foucault beschrieben hat. In diesem Sinne wären denn auch der Autornamen auf der Umschlagseite des Buchs sowie das Porträt gesetzte Zeichen oder Gespen der An- und Zueignung, die auf der einen Seite auf einen realen Autor verweisen, nämlich John von Duffel, auf der anderen Seite aber zugleich Bilder oder Zeichen eben jener konstitutiven Konstruktivität des Autors als innerfiktionaler resp. dramaturgische Markierung darstellen. Der Name des Autors, »John von Duffel« wird so zum Zeichen der unhintergehbaren Konstruktion von Autorschaft. Die Auszeichnung eines Textes oder eines Theaterstücks als »Mimesis« kann indessen sowohl im resultativen als auch im performativen Sinne verstanden werden. Im ersten Fall wäre der Text als Produkt bezeichnet, im zweiten Fall als Vorgang, als Nachahmungshandlung im eigentlichen Wortsinn. In welchem Maße die Zwischenelemente »Memorial-Monument-Moment« als Bestimmungs- oder als Grundwörter anzusprechen sind, ist eine Frage des Spiel-Raums, der ihnen eingeräumt wird. Dass sich, je nach Zuordnung, Bedeutungsvarianten ergeben, eine *Monument-Moment-Mimesis* »etwas anderes ist als eine »Monument-Moment-Mimesis«<sup>45</sup>, liegt auf der Hand. Auch der Ausdruck des »Memorials« enthält sowohl eine Zeichenhaftigkeit exponierende als auch eine performative Komponente, insofern als er eine veraltete Bezeichnung für ein Tage- oder Erinnerungsbuch darstellt und eine (sportliche) Festveranstaltung zum Gedenken an einen Verstorbenen benennt. *Missing Müller* wäre so als schriftlich-theatrale Gedenkveranstaltung für Heiner Müller zu verstehen, als Akt, der den Erinnerten auf ein »Monument« stellt, wobei auch dieser Ausdruck doppeldeutig ist und neben einem »Denkmal« auch ein wichtiges »Zeichen der Vergangenheit«<sup>46</sup> beschreibt, also sowohl den Zeichen- wie den Vergangenheitscharakter des Benannten herausstellt. Gleichfalls ambivalent ist der / das »Moment« in der Wortkette des Untertitels als (vergänglichlicher) »Augenblick« und »kurze Zeitspanne«, die der Gefahr der Monumentalisierung des aufs Podest der Erinnerung Gesetzten entgegenarbeitet, und als sich vom lat. »momentum« her-schreibende »bewegende Kraft«, die im Drama als »erregendes Moment« die zum

Höhepunkt des Konflikts hinleitende Szene bezeichnet. So stellt sich die *Heiner-Müller-Memorial-Monument-Moment-Mimesis* als eine die »Bedeutung« des Stücks nur scheinbar erläuternde »Signifikantenkette« dar, die Bedeutung in dem Maße destabilisiert, in dem sie wechselseitige Bezüge der Elemente untereinander und, mit Derridas *différance*-Konzept gesprochen, wechselseitige Differenzen erzeugt. Hinzu kommt, dass in dieser flottierenden Bewegungsbewegung beständig Signifikate gegen Referenten ausgetauscht und damit ausgespielt werden.

*Millennmaschine*, so lautet der Untertitel von *Missing Müller* auf der Umschlagseite der Textfassung. Damit wird Heiner Müllers 1979 uraufgeführtes Stück *Die Hamletmaschine* zitiert und Müller mit der dort agierenden Hamlet-Figur in Analogie gesetzt. Müllers Kurzdrama, das die Resignation des Intellektuellen ob seiner politischen Wirkungslosigkeit und des postulierten Endes der Geschichte nach der Krise der sozialistischen Staatenwelt im Gefolge der Unruhen in Ungarn im Jahr 1956 in Szene setzt, zeigt einen Hamlet, dessen personale oder besser: figurale Einheit aufgelöst ist und der gleichsam aus sich heraustritt. »Ich war Hamlet.«<sup>47</sup> lauten die ersten gesprochenen Worte im Text, der die Sprecherfigur nicht weiter benennt, wie im Drama üblich, so dass erst ihre eigenen Worte die Sprecherinstanz als Hamlet bzw. als gewissen Hamlet identifizieren. Norbert Eke spricht vom »Akt einer sprecherlosen (zumindest keinem identifizierbaren Sprecher zugeordneten) Wiedererinnerung«, die »den Vorgang der retrospektiven Selbstexplikation eines sich in der ersten Person Singular artikulierenden Aussagesubjekts auf die Bühne«<sup>48</sup> projiziert. Die Hamletfigur hat ein höchst gespanntes Verhältnis zu sich selbst wie exemplarisch in ihrem zum Ausdruck gebrachten Wunsch, »sich erspart geblieben zu sein«<sup>49</sup> deutlich wird. Im 4. Bild spalten sich »Hamlet« und »Hamletdarsteller«, wie überhaupt alle Figuren des Müllerschen Kurzdramas als Abspaltungen der Hamlet-Figur und als wechselseitige Projektionen der vervelfältigten Sprecherinstanzen angesehen werden können.<sup>50</sup> Hamlet erscheint als Rolle, die der Hamletdarsteller nicht mehr spielen will.<sup>51</sup> Statt »Hamlet« spricht nun der Hamletdarsteller und während er spricht, erscheint im Text die Regieanweisung »Fotografie des Autors.« und wenig später »Zerreißen der Fotografie des Autors.«<sup>52</sup> Um welchen Autor es sich handelt, wird nicht gesagt. Im Text ist es nicht erforderlich, den Autor zu besetzen; eine Bühnenszenierung muss einen bestimmten Autor zeigen, um ihn als »Autor« kenntlich zu machen. Da William Shakespeare nicht dem Zeitalter der Fotografie angehört, liegt es näher, den Autor des Stücks zu präsentieren. Unabhängig davon, wer nun auf der Autor-Fotografie sichtbar wird, ist ihr Zerreißen als »Absage an eine zunehmend vom Verlust ihres Sinzzentrums bedrohte ästhetische Praxis sowie die

<sup>44</sup> Ebd., S. 36.  
<sup>45</sup> Hervorgehoben ist jeweils das Grundwort.

<sup>46</sup> Duden, *Fremdwörterbuch*, 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion. Duden Bd. 5. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2001, S. 650.

<sup>47</sup> Heiner Müller: »Die Hamletmaschine.« In: *Die Stücke 2*. Werke 4. Hrsg. von Frank Hörmigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Frankfurt am Main 2001, S. 545-554, S. 592-595, S. 545.

<sup>48</sup> Norbert Eke: *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*. Paderborn 1989, S. 72.

<sup>49</sup> Müller, wie Anm. 47, S. 546.

<sup>50</sup> Vgl. Eke, wie Anm. 48, S. 81, S. 89.

<sup>51</sup> Müller, wie Anm. 47, S. 549.

<sup>52</sup> Ebd., S. 552.



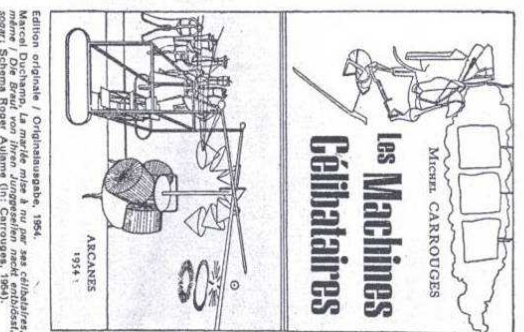


Abb. 58: Marcel Duchamp: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*

Rolle des »wissenden« und vorplanenden Autors<sup>53</sup> gedeutet worden. Die sich unmittelbar anschließende Monologpassage des Hamletdarstellers lautet:

Ich breche mein versiegeles Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen. Beine zu gehen. Kein Schmerz. Kein Gedanke.<sup>54</sup>

Die *Hamletmaschine* präsentiert einen »Darsteller«, der sich selbstzerstörerisch auf sich selbst zurückwendet, nur noch Körper, Materialität, Maschine sein will. Selbst die Gedanken werden körperlich konzipiert («Wunden», »Narbe«), wenigstens als beschädigte, perforierte, bewusste. Der Titel des Müllerschen Kurzdrasmas zitiert den Mythos der »Jungesellenmaschinen«, den der französische Schriftsteller Michel Carrouges 1954 im Anschluss an Marcel Duchamps Glasbild *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923) zur Formulierung gebracht hat, indem er das Modell als durchaus typisch für die Zeit der klassischen Moderne herausstellte. Auf Duchamps zweigeteilter Glasplatte (Abb. 58) steht einem diffuser gestalterten

oberen Teil, in dem die Darstellung eines Skeletts sichtbar wird, auf dem unteren Teil eine kompliziert amtierende Maschine männlicher Bekleidungsstücke gegenüber. Nicht ausgeführt ist das komplexe Zusammenwirken dieser Maschine, über deren Mechanismus die beiden von einander getrennten Bildhälften in Bewegung gesetzt werden. Carrouges schreibt zur Erläuterung des Konzepts, das er auch in literarischen Texten, etwa in denen von Franz Kafka, am Werk findet:

Es wäre läppisch anzunehmen, dass die größten Genies am Anfang des 19. Jahrhunderts sich mit irrationalen Spielen amüsieren und ihre Ideen hinter Metaphern verstecken wollen. So bizarre uns auch ihre Spiele erscheinen mögen, in ihnen offenbart sich in Letztem aus Feuer der Mythos, in dem die vierfache Tragödie unserer Zeit sichtbar wird: der gordische Knoten der Interferenzen zwischen Maschismus, Terror, Erotismus, Religion oder Atheismus... In ihrer wunderbaren Zweideutigkeit stehen die Jungesellenmaschinen gleichzeitig für die Allmacht der Erotik und deren Verneinung, für Tod und Unsterblichkeit, für Tortur und Disneyland, für Fall und Auferstehung... Es scheint uns, dass in den Jungesellenmaschinen die Verweigerung der Frau, und noch viel mehr der Prokreation, als Grundbedingung für den Bruch mit dem kosmischen Gesetz – in der Bedeutung, die China und Kafka diesem Begriff geben –, und noch mehr als Bedingung für die Erleuchtung, die Freiheit und die magische Unsterblichkeit sichtbar wird.<sup>55</sup>

Harald Szeemann bezeichnet die Jungesellenmaschinen treffend als »Energie-selbstverwaltungsbehörde«<sup>56</sup>, in der die Geschlechter so angeordnet sind, dass der männlich-gesellschaftliche Funktionsbereich nicht ohne den von ihm getrennten weiblichen Idealbereich funktionieren kann. Beide sind (idealerweise) durch einen geschlossenen Kreislauf miteinander verbunden, der durch erotische Energie gespeist wird, wobei es eben nicht zu körperlich-sexuellem Austausch kommt, vielmehr Enthaltsamkeit und Verzicht auf Prokreation die Maschine gerade betreiben. Die Jungesellen repräsentieren dabei auch und gerade die Künstler der Moderne.

Müllers *Hamletmaschine* zeigt die gesellschaftlich-künstlerische Jungesellenmaschine als wenn nicht zerbrochen, so doch gestört. Dies wird beispielsweise auch in der Tatsache ablesbar, dass sich Ophelia als Hamletinstanz emanzipiert und die Mechanismen ihres bisherigen Funktionierens sprechend ausstellt: »Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe.«<sup>57</sup> Liebe sich an dieser Stelle einwenden, dass Ophelia eben jenen sexuellen, produktiven Bereich des Weiblichen repräsentiert, der in den Jungesellenmaschinen entkörpert wird, steht sie jedoch eben in ihrer sexuellen, mütterlichen Funktion für genau jenes imaginäre Energieprinzip, das die Jungesellenmaschine speist. Die *Hamletmaschine* erzählt jedoch keinesfalls eine Emanzipationsgeschichte, sondern eher das perspektivenlose Auseinanderbrechen der Jungesellenmaschine, heißt es doch in der letzten Regieanweisung der Schlusszene, die Ophelia im Roll-

<sup>55</sup> Michel Carrouges: *Les Machines célibataires*, Paris 1954; zit. n. Harald Szeemann: »Jungesellenmaschinen«, in: *Jungesellenmaschinen/Les Machines Célibataires*, Venedig 1974, S. 5–14, S. 7.

<sup>56</sup> Szeemann, ebd., S. 9.

<sup>57</sup> Müller, wie Anm. 47, S. 554.

<sup>53</sup> Eke, wie Anm. 48, S. 100.

<sup>54</sup> Müller, wie Anm. 47, S. 552f.



stuhl, d.h. als Maschinenwesen zeigt: »Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung.«<sup>58</sup>

Wenn John von Duffel durch die Wahl seines Untertitels *Millermaschine* Müller und Hamlet rhetorisch engführt, lässt dies Müller als gleichmäßen polyphe Figur erscheinen wie Hamlet in Müllers *Hamletmaschine*. Ebenso wie oben Bett 1 und Bett 2 als Projektionen von Bett 3 gelesen wurden, könne man nun vor dem Hintergrund der *Hamletmaschine*, ausgehend von Bett 2 als dem nicht eindeutig zu fixierenden Sinnzentrum, Bett 1 und Bett 3 auch als dessen Abspalungen lesen: Heiner Müller wäre damit also zwischen Pathos und Boulevard platziert. Indessen muss vermerkt werden, dass von Duffel die zerbrochene Maschine Müllers wieder in Gang setzt und zwar so, dass sie glatter und reibungsloser funktioniert denn je. Das Bild des Autors in Müllers *Hamletmaschine* bleibt zerrissen – doch das Bild des Autors von Duffel strahlt vom Bucheinband. Ein quicklebendiger Autor aus Bett 1 namens K. entspringt der Intensivstation als wiederaufstehendes Glied einer auktorialen Junggesellenmaschine, die ohne Weiblichkeit auskommt und sich mit der Anrufung der Krankenschwester-Muse und anschließender Selbstbefriedigung begnügt, während seine potenziellen Urheber, Bett 3 als plappernder Begründer der ganzen Autoren-Intensiv-Station oder aber Müller, als dessen Abspalung K. ebenfalls gelesen werden kann, ihr Leben gewaltsam einbüßen.

*Missing Müller* arbeitet sich konsequent daran ab, Autorschaft im Sinne von schöpferischer oder begründender Urheberschaft in die mise-en-abyme zu führen. Zwei gewichtige Autoren kommen zu Tode, derjenige, dem wir möglicherweise das ganze Dramolet verdanken und der kraft seines Sprechens die Szene ins Dasein gerufen hat, und ein Autor namens Heiner Müller, ein sog. »starker Autor«, »Nationalapreisträger, zuletzt auch Direktor des Berliner E[n]sembles«<sup>59</sup>, von dem man jedoch weiß, dass er seine Autorschaft stets als Inszenierung begriffen hat. Es überlebt die schwächste Figur im Bunde, der geschwollene Lyriker aus Bett 1, der indes dabei ist, sich zum Dramatiker zu wandeln, eine Fiktion, die Fiktion des Autors. Dieser Autor freilich muss eingesperrt werden, damit man seiner habhaft werden kann. Dass er nichts als ein Rädchen in einer rastlos tätigen Autormaschine ist, unterstreicht der Text darin, dass er die »Projektion / Radiostimme« jenen Akt des Doppelmords verkünden lässt, der K.s Autorschaft erst begründet. *Missing Müller* inszeniert also paradoxerweise den Tod des bzw. den Mord am Autor als autorschaftsbegründenden medialen Akt, der darauf hinweist, dass der Autor eine zählebige Fiktion ist, die genau dann produktiv wird, wenn sie ihre eigene Grundlosigkeit erkennt. Von Duffels Stück zeigt auch, dass Autorschaft in einer Zeit, die den Tod des Autors durchlaufen hat, diesen nurmehr als performativen Akt wieder aufstehen lassen kann. In diesem Sinn kann die *Millermaschine* das Bild des Autors, das in der *Hamletmaschine* zerrissen wurde, wieder einsetzen, unter der Bedingung, dass es immer ein Anderer ist, der als Autor eingesetzt wird. Das Porträt

von John von Duffel findet sich auf dem Buchcover von *Missing Müller* (*Millermaschine*) nicht ohne Grund dichter beim Buchtitel als beim Autornamen, gäbe sich also damit als Teil des Titels und als Bestandteil der Fiktion zu erkennen, als Repräsentation der im Buch selbst verhandelten Autorschaftsproblematik, als »Bild des Autors«. Als solches zieht es den Betrachter/Innenblick auf sich und degradiert den mehrdeutig-differenziellen Titel gleichsam zur Bildunterschrift. John von Duffel als der fehlende Müller, als derjenige, der Müller vermisst und der ihn verpasst? Möglicherweise auch von Duffel ist nur ein Bild, das Bild »des« Autors als künstlerische Fiktion.

Gleichwohl ist dies mehr als ein unverbindliches postmodernes Spiel. Autorschaft – dies macht *Missing Müller* deutlich – ist eine sich immer neu erzeugende, nicht tot zu kriegende performative Funktion, Geste und künstlerisch-theatralische Inszenierung, die nicht zuletzt von den Medien- und Leser/Innenprojektionen lebt. Eben dies macht sie zweifelsohne auch zu einer politischen Instanz – eine Dimension, die *Missing Müller* freilich ausspart –, insofern als das Bewusstsein von der performativen Setzung des Autors Positionierungen im gesellschaftlich-kulturellen Feld ermöglicht, wenn nicht gar erzwingt, die es erlauben, das Wort zu ergreifen und Partei zu nehmen – in eigenem und in fremdem Namen.<sup>60</sup>

58 Ebd.

59 Von Duffel, wie Anm. 1, S. 83.

60 Dass diese Funktion der Selbstpositionierung gerade für weibliche Autorschaft von großer Bedeutung ist, macht Sigrid Nieberte deutlich. Vgl. Sigrid Nieberte: »Rückkehr einer Scheinliche? Ein erneuter Versuch über die Autorin.« In: *Rückkehr des Autors*, wie Anm. 9, S. 255–272.